

# A ONÍRICA VIAGEM

Álvaro Cardoso GOMES\*

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,  
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,  
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*  
Baudelaire (1961, p.155)<sup>1</sup>

- **Resumo:** Este artigo pretende mostrar que o livro de poesia de Péricles Prade, *Memória Grega e Outros Poemas Viajantes*, pertence à antiga tradição dos “livros de viagem”, cultivados, ao longo dos tempos, por viajantes como Plínio, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, Daniel Defoe, Swift, Garrett, Humboldt. Nesse tipo de livro, de modo geral, um eu deambulante, em perene movimento, usando da observação, da memória e da imaginação, elabora um roteiro poético, inspirado por diversos espaços, seres, objetos que o impressionaram e mereceram representações poéticas.
- **Palavras-chave:** Livro de viagem. Onírico. Memória. Imaginação. Observação.

## Transparência e obscuridade

*Memória Grega e Outros Poemas Viajantes*, de Péricles Prade<sup>2</sup>, é dividido em quinze partes e estas, por sua vez, em rigoroso equilíbrio, divididas em cinco poemas. Cada segmento desses é dedicado a um determinado espaço visitado pelo poeta, embora a maioria dos títulos, tanto das partes quanto dos poemas, seja mais poética

---

\* USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, SP- Brasil. 05508-900 – Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, acgomes@unisa.br

<sup>1</sup> “Mas os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem/Por partir; corações ligeiros, semelhantes aos balões,/De seu fado eles jamais se livram,/E, sem saber por que, dizem sempre: Vamos!”

Todas as traduções do artigo foram elaboradas por nós.

<sup>2</sup> Péricles Luiz Medeiros Prade (Rio dos Cedros (SC), 1942). Juiz de Direito aposentado, advogado, poeta e prosador, vive atualmente em Florianópolis. Sua obra, de maneira geral, caracteriza-se pelo fantástico, pelo maravilhoso.

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

do que toponímica. As seções II, III, IV e XIV indicam, de modo bem claro, lugares como a França, o Caribe, a Grécia e a República Checa. Já nas seções I, V, XI, XIII, só a consulta de títulos e leitura de alguns poemas é que nos remeterá a lugares como a Mesopotâmia, Alexandria, Polinésia, México. Nas partes restantes, nem sempre se indicia o espaço referido, como, por exemplo, em “Doces Ruídos” (VII) e “Objetos” (XII). Isso nos leva a pensar que por vezes o poeta mascara o espaço visitado ou se utiliza dele apenas como um ponto de partida, no qual a inspiração de qualquer ordem desabrochou para a escritura do poema.

A uma primeira leitura deste livro, que contempla os deslocamentos contínuos de um eu deambulante, verifica-se um visível contraste entre a simplicidade formal e o hermetismo dos textos. De fato, os poemas são curtos, ocupando alguns quando muito uma página e outros, como “Ataque”, resumido a cinco versos apenas:

Assim é,  
Senhora,  
quando o beijo no corpo  
a um ataque  
mortal se assemelha.  
(PRADE, 2014, p.39).

O poema é uma evocação – à “Senhora” – e uma demonstração de um ato amoroso, como se constituísse uma autêntica cantiga de amor. Há referência a uma instância temporal que, de certo modo, explica uma instância do amor. O que dá um sentido hermético ao poema é o uso do verbo *ser* sem o sujeito, como se a expressão “assim é”, de caráter conclusivo, fosse do conhecimento somente da mulher evocada. Em tão poucos versos, poetiza-se o conceito da servidão amorosa, vizinha da morte. A concisão convive com a transparência da forma: versos curtos, sintaxe simples e um claro dialogismo entre o sujeito e seu destinatário.

O hermetismo, criando contraste com a simplicidade formal, nasce dos implícitos e, sobretudo, da técnica poética que Péricles Prade chama, de modo muito judicioso, “cubismo poético”, em entrevista concedida a Marcos Vasques (2007, p.47). Como Picasso, o poeta utiliza uma “subjéctiva geometria” (“Em Picasso Ancorado”) (PRADE, 2014, p.16), e resulta daí que nem sempre é muito clara a concatenação entre as imagens. É como se Péricles Prade polifacetasse o real, que se oferece em fragmentos, a exemplo de um pavimento de cacos de ladrilhos, cuja unidade se dá pela imaginação, pois “a verdade/no caleidoscópio se hospeda” (“No Café de Fiori”) (PRADE, 2014, p.15). A verdade é em sua essência múltipla. A esse respeito o poeta fala da “[...] descontinuidade de boa parte dos poemas, à espera do preenchimento do vazio pelo leitor atento”, na mesma entrevista concedida a Marcos Vasques (2007, p.47). Há exemplos variados dessa técnica caleidoscópica utilizada para compor os poemas, como, por exemplo, em “Com a Permissão de Sócrates”:

Não gosto  
                   do cheiro das amazonas,  
                   da grinalda de arruda  
 sobre o tórax dos defuntos,  
                   da mania da áspide  
 com o queixo colado no chão,  
                   do modelo  
 da Torre de Babel,  
                   do demônio  
 com a cabeça entre as pernas,  
                   do hálito do basilisco  
 chocado no esterco,  
                   do pijama de algodão  
 do viajor Xavier de Maistre  
                   &  
                   do gato que ao pedinte  
 empresta uma vida sem hesitar  
 (PRADE, 2014, p.28).

O exercício de vontade do sujeito implica opção pelo “não”, e o verbo gostar tem como objeto uma sequência de imagens que o completam, mas de uma forma aleatória, já que é impossível tentar organizar as partes em função de um todo. Como nas pinturas medievais, em que os segmentos arrumam-se nas telas por coordenação e não por subordinação, o poema de Péricles Prade constrói-se com um princípio semelhante. Cada complemento do verbo “gostar” tem vida própria, e as imagens isolam-se, fundidas apenas pelo inusitado das situações evocadas. Isso tem como consequência o fato de as imagens voarem soltas, a ressaltarem o princípio do “cubismo poético”, já referido, que provoca o imediato efeito do estranhamento. A esse propósito, lembramos de que efeitos desse tipo na poesia moderna servem “[...] àquela finalidade obscura de indicar uma transcendência *em dissonâncias e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber*” (FRIEDRICH, 1978, p.34, grifo nosso). É possível ainda falar a esse respeito de algo que impregnará todo o livro e que chamamos de “embriaguez do onírico”. Tal embriaguez, possuindo o poeta, faz que ele desmembre o real, mas sem indicar a relação entre as partes, o que implica que não nos revelará a chave dos enigmas propostos.

Pode-se dizer que Péricles Prade decifra a cifra do Universo, mas acaba, de maneira paradoxal, por criar outra cifra, talvez mais complexa ainda. É de se crer que sempre há um mistério subjacente a todos os poemas, na medida em que “[...] Assurbanipal, o assírio compilador/das inscrições cuneiformes, aquele que não virá/para decifrar o sacro mistério destas fórmulas” (PRADE, 2014, p.8). Sendo assim, a poesia de Péricles Prade, como de modo geral acontece na

poesia do Modernismo, chama a atenção por um duplo aspecto: revela aspectos desconhecidos do real, mas, logo em seguida, desorienta “por meio da absoluta novidade que introduz” (FRIEDRICH, 1978, p.161). Ainda segundo o autor de **Estrutura da lírica moderna**, a obscuridade que se nota nesse princípio poético é proposital, pois

A lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressão e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós (FRIEDRICH, 1978, p.178).

Isso acontece porque o poeta é movido pelo “cortejo de espantos”, pela concepção de que, sendo “eterna [...] a visão/na sombra” (PRADE, 2014, p.33), o efeito de estranhamento a ser causado no leitor deverá ser similar ao dele, quando se deparou com determinada paisagem ou mesmo com determinado objeto. Mas para tanto é necessária a obscuridade, a “veladura da sombra”, que o faz rejeitar a mimese, em seu sentido mais literal, e a submissão à lógica cartesiana. Ainda segundo Friedrich (1978, p.144),

A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos.

Os poemas apresentam-se como o espaço dentro do qual o poeta pode aplaudir o milagre “do começo ao fim” (“Desova”) (PRADE, 2014, p.42). Assim, não seria demais crer que o poema equivale ao ovo primevo que, ligado à “gênese do mundo”, é uma “*réalité primordiale, qui contient en germe la multiplicité des êtres*” e “*une image du monde et de la perfection*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.300 e 301)<sup>3</sup>. Ele se oferece em constante desova, como se o Universo fosse recriado a todo instante, em eterna mutação. Sua ativação se dá pela interferência do poeta, ao recriá-lo por meio das palavras que assumem a feição procriativa da “ave divina”:

---

<sup>3</sup> “realidade primordial, que contém o germe da multiplicidade dos seres” e “uma imagem do mundo e da perfeição”.

Eis o antiquíssimo  
gerador do mundo.  
O  
ovo  
primordial  
posto  
&  
reposto  
pela ave divina  
após o primeiro coito  
(PRADE, 2014, p.42).

Ainda no que diz respeito à forma, valeria a pena apontar dois poemas icônicos que, de certo modo, referendam o caráter visual de muitos desses poemas de Prade, nascidos da observação do real e da fixação num objeto estético ou não. Seriam tais textos considerados como autênticos caligramas, que, de acordo com Massaud Moisés (2004, p.61), têm as seguintes características:

Nome inventado por Guillaume Apollinaire (1880-1918), a partir de “caligrafia” e “ideograma”, para servir de título a uma coletânea de poemas que publicou em 1918 (*Calligrammes*), nos quais as palavras se organizam graficamente de modo a dar uma idéia do conteúdo. O resultado era uma poesia visual, entroncada na velha tradição que remonta ao poema *figurado*, denominado entre os latinos de *carmen figuratum* e entre os gregos de *technopaignion*, e que mais tarde encontraria eco na chamada poesia concretista. Fundindo a poesia com as artes plásticas, os caligramas denotavam a influência do Cubismo, da pintura futurista e do ideograma.

É o que se observa nos poemas abaixo, em que Péricles Prade procura atrair o leitor, numa primeira instância, pelo aspecto concreto do texto:

## Nas ruínas relembrando

1. Não é um verme  
a criatura azul  
que se mexe.
2. Maravilha  
é pôr dois tigres  
no bolso ao mesmo tempo.
3. Perigosa  
é a língua  
do filósofo seduzido.
4. Às vezes  
é na unha do pé  
que o desejo cresce.
5. Nem todo coração  
de artista plástico  
é verde.

e

## À maneira de Kaváfis

Ruídos e perfumes.	A voz no quarto
ainda ressoa.	Eterna é a visão
na sombra.	Luz, não, agora
é a mão negra que reconheço.	Também
combati Datis e Artefenes.	Ligeiro
combate de vários mortos.	Inclusive a minha
em Bizâncio, (PRADE, 2014, p.30 e 33).	no outono

No primeiro poema, o poeta reconstrói o caos sugerido pelas ruínas, por meio da arrumação também caótica do poema. Os segmentos, apesar de numerados em ordem crescente, ocupam espaço aleatório no corpo do texto, e as imagens, por conta dessa arrumação (ou mesmo desarrumação), sugerem a ideia de fragmentação, de desordem. Desse modo, elas não se coadunam entre si, como se representassem apenas meros

*insights* do real, entendido aqui não como um todo uniforme, mas como partes sem um todo. Por sua vez, nada há de comum entre as imagens evocadas, a não ser que elas pertencem ao reino do que é espantoso e maravilhoso. É como se o poeta, sob o impacto da observação de pedaços de mármore esculpido, capitéis, troncos de estátuas, ou outras ruínas quaisquer, ativasse seu imaginário, trazendo à vista imagens fragmentárias, que se comportam como constelações de sombras. O poeta mimetiza, por meio do apelo visual, ruínas entrevistadas em viagem e, por extensão, o caos de um mundo sem unidade. Mimetizando a desordem, o poeta impõe outra ordem, a da maravilha, que se percebe no corpo das imagens, como a de “pôr dois tigres/no bolso ao mesmo tempo”.

O segundo poema, graças à engenhosa arrumação dos versos, é também um caligrama, ao se tornar um ícone da enigmática letra “K”, que, por sua vez, remete ao poeta Kaváfis. Antes mesmo de ser lido, impressiona a visão do leitor, de maneira que o seu sentido pode ser apreendido no todo e de imediato, depois do contato inicial com o texto, ou, mais adiante, com a compreensão das imagens aglutinadas. Verifica-se que o poeta atua, motivado pelos sentidos – ruídos, vozes, perfumes –, que o orientam no mundo das sombras, uma evidente metáfora do inconsciente. É lá que nascem as imagens alucinadas. Isso faz que ele, num processo de transformação poética, identifique-se ao poeta Kaváfis evocado sonora e visualmente.

## O gênero poético

Esta obra de Péricles Prade pertence à antiga tradição dos “livros de viagens”, cultivados, ao longo dos tempos, por viajantes como Plínio, Marco Pólo, Fernão Mendes Pinto, Defoe, Swift, Xavier de Maistre, Garrett, Humboldt, só para citar alguns nomes. Irmana-se, pois, a outros livros de Péricles Prade. Mas algumas reflexões se nos impõem, de acordo com a perspectiva adotada pelo autor diante do real que se lhe oferece. De um lado, em alguns poemas, o leitor identifica sem muita dificuldade um local, um ser, um objeto que serviram de ponto de partida para os poemas. São os casos de “Biblioteca Real”, “Harpa do Rei de Hur”, “Na Síria Antiga”, “À Maneira de Kaváfis”, “Pirâmides”, etc. De outro lado, essa identificação pode ser mais problemática, na medida em que o poeta compõe seu texto, situando-se diante de um espaço não nomeado e seduzido por uma imagem que a memória afetiva e/ou o mundo sombrio do inconsciente lhe ofereceu. O que dizer, por exemplo, de um poema como “Sol Negro”? Ei-lo em sua forma concisa e hermética:

Arde minh'alma  
no centro  
do  
sol negro  
(PRADE, 2014, p.46).

Torna-se impossível identificar o espaço visitado, mas o que interessa no poema, como em outros textos assemelhados, em que o referencial permanece oculto, é o princípio da liberdade estética. Ou seja: o sujeito, ainda que deambulante e viajero, não se prende de maneira obrigatória ao espaço que o circunda, como se se entregasse a forças que não pudesse controlar. Assim, a partir do oxímoro do título e do último verso, a imagem da criação poética, que nasce do encontro dos primitivos contrários e da sobrevalorização das sombras, comparece como paradigma. Os *insights* nascem, pois, desse brilho da alma em ardência, que se queima no centro do anti-sol dos ocultistas e alquimistas. O *Sol Níger*, de acordo com Marie-Louise Von Franz (1993, p.135), “[...] seria o aspecto sombrio, escuro, da consciência”, tendo, em consequência, “um aspecto oculto e destrutivo”. Para a regeneração do sol e sua recuperação enquanto força positiva e ativa, o herói solar precisa sacrificar a alma, queimando-a.

Ao cabo, pode-se dizer que Péricles Prade oferta-nos um roteiro (ou seria um anti-roteiro?) “[...] que liga sítios conhecidos a formulações crípticas, que associa referências eruditas a imagens que brotam das profundezas do inconsciente” (ARANTES, 2007, p.43). Tendo por base essa dupla orientação que se percebe em *Memória Grega e Outros Poemas Viajantes* – a da referência direta a um espaço e a da referência indireta –, retornemos ao gênero do “livro de viagens”. Antes de tudo, é imperioso ter em mente que Péricles Prade, de modo diferente dos viajantes comuns, como os clássicos Plínio, Marco Pólo, Fernão Lopes e os modernos Humboldt e Richard Burton, entre muitos outros, não tem uma motivação fixa para sua viagem. Ou seja: não chega a determinar um destino e muito menos qualquer tipo de interesse, de utilitarismo, que era o que, de certo modo, movia os exploradores e historiadores convencionais do passado e do presente. No caso deles, ainda que pudessem ter sido inspiradas por sonhos, as viagens tinham como motivação primeira um princípio científico muito bem definido – o de desbravar novas terras, o de marcar fronteiras, o de registrar a existência de seres e espécimes desconhecidos. E a mais das vezes, tais viajantes recebiam incentivos de nações, mecenas ou institutos científicos.

Já a ânsia de viajar, em Péricles Prade, serve a propósitos diferentes, pois ele, sem um mecenas e solitário, é motivado pelos chamados “interesses quiméricos”, assim descritos por Bachelard (1973, p.101): “*Pour affronter La navigation, il faut des intérêts puissants. Or les véritables intérêts puissants sont les intérêts chimériques.*”

*Ce sont des intérêts qu'on rêve, ce ne sont pas ceux qu'on calcule. Ce sont les intérêts fabuleux.*<sup>4</sup>

Baudelaire navega na mesma direção, ao dizer que “*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/pour partir*”, alimentando-se dos devaneios com os “*pays chimériques*” (BAUDELAIRE, 1961, p.155 e 156)<sup>5</sup>. Algo equivalente nos diz Nerval (2001, p.16), neste fragmento impregnado de alta poeticidade de *Voyage en Orient*:

*C'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un souvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue.*<sup>6</sup>

Observa-se, em seu texto, a “impressão dolorosa” de se perder um mundo “tão rico e tão belo”, criado pela cabeça das crianças, que, movidas pela imaginação, rememoram a “geografia mágica de um planeta desconhecido”. O confronto entre a mente do adulto, marcada pelo racionalismo e a da criança, guiada pelo devaneio, presta-se a criar outro confronto, entre o homem observador, o viajante comum, e o poeta, que se alimenta de e que, por isso mesmo, acaba por se identificar às crianças: “*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, l'univers est égal à son vaste appétit*”<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1961, p.155). Isso nos permite dizer que a viagem “[...] *is never merely a passage through space, but rather na expression of the urgent desire for Discovery and change that underlies the actual movement and experience of travelling*” (CIRLOT, 1983, p.164)<sup>8</sup>. Sendo assim, o simbolismo da viagem, “[...] *particulièrement riche, se resume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.407)<sup>9</sup>, e mesmo a do encontro de um centro espiritual. Ou ainda, segundo Alain de Botton (2012, p.17), pode ser o meio mais eficaz da busca da felicidade: “Se nossas vidas são dominadas pela busca da felicidade, talvez poucas atividades revelem tanto a respeito da dinâmica desse anseio – com toda sua empolgação e

<sup>4</sup> “Para enfrentar a navegação, são necessários interesses possantes. Ora, os verdadeiros interesses possantes são os interesses quiméricos. São os interesses que se sonha, não são os que se calcula. São os interesses fabulosos.”

<sup>5</sup> “Mas os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem”, “países quiméricos”.

<sup>6</sup> “É uma impressão dolorosa, à medida que se vai mais longe, de perder, cidade a cidade e país a país, todo este belo universo que se acreditaria jovem, pelos leitores, pelos quadros e pelos sonhos. O mundo que se compõe assim na cabeça das crianças é tão rico e tão belo, que não se sabe se ele é o resultado exagerado das ideias tomadas a priori, ou se é a rememoração de uma existência anterior e a geografia de um planeta desconhecido”.

<sup>7</sup> “Para as crianças, amorosas dos mapas e das estampas,/O universo é igual a seu vasto apetite”.

<sup>8</sup> “[...] não é meramente a passagem através do espaço; pelo contrário, é uma expressão do desejo urgente da descoberta e mudança que subjaz sob o real movimento e a experiência de viajar”.

<sup>9</sup> “particularmente rico, se resume muitas vezes à busca da verdade, da paz, da imortalidade”.

seus paradoxos – quanto o ato de viajar”. É isso que move o eu deambulante de Péricles Prade. Em “Na Biblioteca Real”, ele parte à procura dos “deuses esquecidos”, tocado pelo “cortejo dos espantos”. O mesmo se dá em “Frustração”: “por Atenas caminhei/à procura dos deuses esquecidos”. Expressando um profundo desejo de mudança interior e recusando-se a desenhar meras impressões da paisagem, o sujeito quer recuperar um tempo imemorial, “É/da infância milenar/a antiga voz que ouço” (“O Meu Nome Escrevi”), dentro do qual poderá cumprir seu desígnio, que é o de realizar a “longa viagem”, “para construir/o novo reino” (“De Cristal”). Isso faz que ele, em vez de se comportar como um viajante comum, se transforme num “Viajante do Além” (“Joa Rara”). Sendo assim, o poeta é um ser privilegiado, pois seu olhar especial e sua imaginação lhe permitirão conhecer a “geografia mágica” de Nerval e assim se projetar para um espaço mágico, onde poderá entender “o pensamento/(dos ventos)” (“Em Raiateia”) e chegar “*perto de ondelas árvores sussurram*” (“Estive lá”) (PRADE, 2014, p.8, 26, 44, 59, 64, 78).

## A percepção, as sensações

Nesse processo de observar espaço, seres, objetos, enquanto se viaja, há que se pensar que a percepção é sempre limitada e variável, no sentido de que ela muda de acordo com os humores do sujeito. Este pode vir a ser conduzido por impulsos do inconsciente, pela sua experiência de vida, leituras, pelo trabalho da memória, etc. Sem contar que “[...] *Il n’y a pas de perception qui NE soit imprégnée de souvenirs. Aux donnés immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée*” (BERGSON, 1968, p.30)<sup>10</sup>. Seria quase impossível, pois, se pensar numa percepção pura, capaz de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo completa e instantânea. O sujeito, diante de algo que lhe chamou a atenção, jamais apreende um todo e, de modo geral, se prende a uma parte desse todo, impregnando-o, ademais, com outras sensações e resquícios da memória pessoal. É o que Ian McEwan (2011, p.216) observa em seu romance *Amor Sem Fim*:

Os neurocientistas dizem que os pacientes sujeitos a um exame de ressonância magnética apresentam intensa atividade no córtex visual quando solicitados a rememorar alguma cena. No entanto, a memória oferece uma imagem muito pobre, pouco mais do que uma sombra, quase invisível, o eco de um assunto. Não é possível examinar tal imagem em busca de novas informações. Ela se desfaz ao ser examinada de perto.

---

<sup>10</sup> “[...] não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos nós misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”.



O sujeito poético encontra-se no bazar de Istambul, mas, em vez de descrever o local, deixa-se levar por uma recordação imprevista, que lhe vem à memória quando ele menos espera. Os “diabinhos vermelhos”<sup>12</sup>, como se poderá observar no fragmento da entrevista concedida pelo poeta, pertencem à infância longínqua e nada têm a ver com o espaço circundante. Em outras palavras, ele se deixou dominar por uma imagem que veio do inconsciente e que se lhe impôs, independente de sua vontade. A percepção, pois, é acrescida ou até mesmo suplantada pela recordação de caráter afetivo. O que seria considerado negativo, de um estrito ponto de vista pragmático, torna-se positivo, se compreendido de um ponto de vista poético. Ainda mais se pensarmos, como Octavio Paz (1984, p.53), que “[...] escrever um poema é construir uma realidade à parte e auto-suficiente” que basta a si mesma.

Em outros momentos, o que acontece é a percepção limitada, ou seja, a fixação de um determinado objeto, o que leva a um princípio fetichista, a partir do que chamamos de um “deslocamento onírico”. Ou seja: parte-se de um determinado objeto que serve apenas para deflagrar o processo imaginário. O caso mais notável disso está em “Harpa do Rei de Hur”:

O que vejo, amigo,  
na harpa do Rei de Ur?

Na harpa do Rei de Ur  
vejo animais esculpidos.  
Vejo os touros de Gilgamesch  
erguidos nas patas traseiras.

O que mais vejo?

---

<sup>12</sup> A referência aos diabinhos comparece numa entrevista que o poeta nos concedeu e que foi registrada no livro *Alçapão de Imagens* (PRADE, 2012, p.205). “Parece que li numa entrevista sua que, em criança, costumava ter visões de diabinhos. Explique: como isso aconteceu?”

“Não posso afirmar, com segurança, que os elementais existem. Apenas transmito, aos que me querem ouvir e agora ler, duas notáveis experiências ocorridas na infância.

A primeira foi aos 6 ou 7 anos, em Rodeio/SC. Estava sentado numa pequena escada de madeira, encostada na parte de trás da casa, quando, ao olhar à direita, vi alguns diabinhos — todos vermelhos — saírem de um poço, desses de tipo rústico, construídos no interior, para o suprimento das necessidades de água da família. Andavam em fila indiana, sorrindo, cuja alegria me contagiou. Levantei-me, na esperança de também brincar, mas, surpreendidos, voltaram com rapidez à cisterna que havia secado.

A segunda, creio que passei aos 9/10 anos, em Timbó/SC, numa casa alugada por Henrique Gessner ao meu pai. Encontrava-me no sótão, já deitado na cama, à noite (não me lembro do horário), sob os lençóis de linho e sobre travesseiros de pena de gancho (era comum o seu uso na região do Vale do Itajaí). Eis que, nas vésperas do sono, percebi a presença dos mesmos diabinhos, andando, com prudência, no parapeito da janela quase escondida pelas cortinas feitas com carinho por D. Áurea (mamãe). Portanto, agiram de forma diferente da ocorrida dois ou três anos antes desse episódio. Fechei os olhos, temeroso, tremendo, com receio (sem razão) de que pudessem fazer mal. Lamento até hoje esse gesto insensato que certamente os assustou”.

Em suas cabeças humanas  
daqui o vejo abraçado  
por ser o herói talhado  
como eles para morrer.

É só o que vejo  
na harpa do Rei de Ur  
quando dos olhos se despede  
a luz que não mais brilha  
(PRADE, 2014, p.9).

O poema é na realidade uma *ekphrasis*, entendida como uma reprodução poética de um determinado objeto artístico:

A ecfraze não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfraze poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano (MOISÉS, 2002, p.223).

Desprezando tudo o mais relativo ao Rei de Ur, o poeta concentra-se num determinado objeto, a harpa, que passa a descrever, mas não de modo inanimado, porquanto acaba por dar vida e movimento aos seres e animais. Conforme Heffernan (1991, p.307), a *ekphrasis* “[...] *typically represents the arrested moment of graphic art not by re-creating its fixity in words but rather by releasing its embryonically narrative impulse*”<sup>13</sup>. Algo similar acontece também nos poemas “Adivinhação pela Flecha” e “Na Síria Antiga”, em que o objeto-fetichado contemplado é uma “faca de ouro”. Vem daí que percebamos nesse processo criativo uma dupla limitação: a) o poeta capta do complexo real um único objeto; b) o poeta descreve, como ele mesmo confessa, somente alguns poucos aspectos na harpa: “É só o que vejo/na harpa do Rei de Ur”. Ao aceitar a restrição do olhar e, por conseguinte da percepção, nota-se que o fim último da poesia não estaria numa reprodução fiel do real, como se houvesse a intenção de representá-lo em todos os seus detalhes, à semelhança de certas telas do Renascimento ou mesmo de uma fotografia. O importante no caso é que o detalhe se comportará como se fosse um autêntico “correlativo objetivo”, segundo o ponto de vista de Eliot (1961, p.145, grifo do autor):

---

<sup>13</sup> “[...] tipicamente representa o suspenso momento da arte gráfica, não por recriar sua fixidez em palavras, mas preferencialmente por libertar seu embrionário impulso narrativo”.

[...] o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um “correlativo objetivo”; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente vocada.

Os seres, os objetos e mesmo o espaço visitado servirão como um estopim do processo criativo, para que a emoção ou as imagens vindas do inconsciente se libertem e ganhem o mundo. Desse modo, Péricles Prade, com esta coleção de poemas viajantes realiza uma onírica viagem, em que os sonhos imperam sobre a circunstancial e limitada descrição objetiva de cenários, coisas e seres.

É o que o distingue, com plasticidade e beleza, dos viajantes convencionais.

GOMES, A. C. The oniric trip. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 54, n.1, p.9-23, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article intends to show that poetry book Memória Grega e Outros Poemas Viajantes, by Péricles Prade, belongs to the ancient tradition of “travel books”, written, over time, by travelers like Pliny, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, Daniel Defoe, Swift, Garrett, Humboldt. In this type of book, generally one “eu-deambulante” in perpetual motion, using observation, memory and imagination, develops a poetic script, inspired by different spaces, beings, objects that have impressed him and deserved poetic representations.*
- **KEYWORDS:** *Travel book. Dream. Memory. Imagination. Observation.*

## Referências

ARANTES, A. **Sobre uma viagem a três destinos:** posfácio a Tríplice Viagem ao Interior da Bota. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

BACHELARD, G. **L'eau et les rêves.** Paris: J. Corti, 1973.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal.** Paris: Garnier, 1961.

BERGSON, H. **Matière et mémoire.** Paris: PUF, 1968.

BOTTON, A. de. **A arte de viajar.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles.** Paris: Seghers, 1974. 4v.

- CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. New York: Philosophical Library, 1983.
- ELIOT, T. S. **Hamlet, in Selected Essays**. London: Faber & Faber, 1961.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis and representation. **New Literary History**, Baltimore, n.22, p.297-316, 1991.
- McEWAN, I. **Amor sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MEYERHOFF, H. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- MOISÉS, M. Albano Martins: a poética do olhar. In:\_\_\_\_\_. **A literatura como denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002. p.208-225.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NERVAL, G. de. **Voyage em Orient in Répertoire des graphies nervaliennes: les originaux et l'édition: Voyage en Orient**. Édition établie par Shu Fujita, Yoshihiro Maruyama et Takeshi Tamura. Tóquio: Faculté de Lettres, 2001.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PRADE, P. **Alçapão de imagens**. São Paulo: Pantemporâneo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Memória grega e outros poemas viajantes**. Florianópolis: Pantemporâneo, 2014.
- VASQUES, M. O senhor dos elementos. **Diário catarinense (DC Cultura)**, Florianópolis, 19 maio 2007. Não paginado
- VON FRANZ, M.-L. **Alquimia**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

